

NOTAS SOBRE LAS FUENTES DE LAS
MEDIDAS DEL ROMANO **DE DIEGO DE SAGRADO**

por

B. BASSEGODA I HUGAS

SEPARATA

BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO «CAMON AZNAR», XXII (117-125), 1985

Notas sobre las fuentes de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo

B. Bassegoda i Hugas

Las sucesivas ediciones facsimilares de que ha sido objeto el libro de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, Toledo, 1526, han puesto de relieve la necesidad de abordar críticamente la literatura arquitectónica castellana. Someter a la crítica filológica esta literatura, conocer sus fuentes, sus métodos, sus influencias, puede ser el camino más seguro para estudiar un tema clave: la relación entre la teoría y la práctica en la cultura arquitectónica del Renacimiento y el Barroco. Profundizar en esta dirección nos ha de permitir superar el puro dato filológico-erudito de los textos y el puro conocimiento estilístico-formal de las obras, para llegar a una teoría de la práctica proyectual clasicista y del marco cultural-ideológico en el que se desenvuelve.

El hecho de que las *Medidas* sea el primer libro castellano de arquitectura le confiere un interés especial, ya que lo convierte en pieza clave de cualquier estudio sobre el origen del vocabulario técnico-arquitectónico castellano. Creemos asimismo que se puede estudiar a Sagredo en relación al problema del origen y difusión del repertorio formal clasicista en la España de principios del siglo XVI. Es posible que las *Medidas* sea, en este sentido, un episodio más importante de lo que a primera vista parece.

En el presente trabajo nos limitamos a comentar las fuentes literarias de Sagredo, sus débitos, sus elementos originales y su método de trabajo: cuál es su propósito, cómo usa de la información de que dispone. Esto nos permite una hipótesis sobre el lugar que ocupa Sagredo en el conjunto de la literatura arquitectónica del Renacimiento.

Dejamos para otra ocasión el estudio de su fortuna crítica y de su difusión. Este último aspecto parece importante a la luz de las numerosas ediciones castellanas y francesas¹.

¹ Sobre las ediciones del libro de Sagredo véase el artículo de José María MARAÑÓN, *Las ediciones de las «Medidas del Romano»*, en el volumen de Florentino ZAMORA y Eduardo PONCE DE LEÓN, *Bibliografía española de arquitectura 1526-1850*, Madrid, 1947; Antonio BONET CORREA (dir.), *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498-1880)*, Madrid-Vaduz, 1980, tomo I,

El contenido del libro de Sagredo es relativamente insólito en su género. No se trata de una «summa» de arquitectura, construcción y urbanismo a la manera de Vitruvio o de L. B. Alberti, ni un libro de divulgación gráfica de obras famosas o de obras propias, como en el caso de Serlio o de Palladio, ni tampoco es una simple regla de los órdenes como en Vignola. Sagredo va un poco más allá de la regla sin llegar al compendio totalizador. Su intención es proponer un repertorio de formas, las formas de la arquitectura antigua, que hay que conocer por su diseño y por su medida en términos de proporción. Sorprende comprobar que, en todo el libro, no se hace ninguna referencia a las tipologías arquitectónicas ni al espacio interior y en muy contadas ocasiones trata de las relaciones sintácticas entre los elementos del orden. La única medida de un cierto valor espacial es la de los intercolumnios, que está muy simplificada respecto de lo que sobre el particular dicen los clásicos. No se trata, pues, de un libro de arquitectura en sentido estricto sino de un manual de morfología arquitectónica. Su autor no piensa con mentalidad de arquitecto sino de retablista, de escultor, de ornamentador «a lo romano» de obras ya construidas. Esta orientación morfológica quizás pueda justificarse si consideramos dos cosas. La primera, el público al que se dirige: todos los artesanos relacionados con las artes plásticas en general, desde los maestros de obras hasta los orfebres. Todos ellos necesitan familiarizarse con las nuevas formas, conocer cómo diseñarlas. La segunda, el gusto de la época que impone la rápida transformación de los espacios tradicionales por la vía de la decoración, de la sustitución de un repertorio de formas góticas por otras clásicas.

Sagredo intenta divulgar un buen resumen de las medidas y formas de los órdenes. Para ello se basa en los dos grandes textos del momento: los diez libros de arquitectura de Vitruvio y el tratado de arquitectura de Alberti, y en concreto en las partes de éstos que tratan la morfología de los órdenes: los libros tercero y cuarto de Vitruvio y el séptimo libro de Alberti dedicado a los ornamentos en los edificios de culto. Este cuerpo de información, que constituye el grueso del libro, tiene un farragoso carácter técnico pues trata de medidas, modelos y métodos de aplicación. Sagredo, con muy buen sentido, sitúa este cuerpo en un contexto más amplio de explicación y defensa de la nueva arquitectura, con lo cual nos facilita una correcta comprensión de su discurso.

Sagredo pudo tener acceso a tres ediciones de Vitruvio: la princeps de Giovanni Sulpicio da Veroli², la primera ilustrada de fra Giocondo da Verona³ y la italiana de Cesare Cesariano⁴. Parece que nuestro autor usa preferentemente la edición de

pp. 120-125. Y sobre el impresor de la primera edición, Luis CERVERA VERA, *Remon de Petras, el activo impresor de la edición príncipe de las «Medidas del Romano»*, en «Cuadernos de Bibliofilia», n.º 8, 1981-1982, pp. 53-56.

² Roma, entre 1484 y 1493, reimpresión en Florencia, 1496 y en Venecia, 1497.

³ Venecia, 1511, reimpresión en Florencia en 1513 y 1522, y en Lyon en 1523. Sobre Fra Giocondo véase el artículo de Manfredo TAFURI, *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel quattrocento*, en el volumen *Scritti rinascimentali di architettura*, Milán, 1978 (con bibliografía). Y también del mismo autor el capítulo tercero del libro, *L'architettura del Manierismo nel cinquecento europeo*, Roma 1966.

⁴ Editado en Como, 1521, con grabados originales. Existe una edición facsímil publicado en Munich en 1969, con una importante introducción de Carol Herselle Krinsky. Véase también los trabajos de Luis CERVERA VERA, *El código de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas*, Madrid, 1978;

fra Giocondo. En primer lugar porque copia o interpreta nueve grabados del libro del ilustre fraile. En segundo lugar porque le sigue casi siempre en sus interpretaciones de los puntos oscuros del texto vitruviano. Y en tercer lugar porque mantiene el mismo tipo de relación de interdependencia entre el texto y las figuras⁵.

La deuda de «las *Medidas*» con Vitruvio es proclamada sin reparos por Sagredo, mientras que a Alberti⁶ sólo lo cita en una ocasión y aún con motivo de unas medidas muy concretas. Pero en realidad Alberti está en la base del libro de Sagredo en igualdad de condiciones con el maestro latino. La discreción de nuestro autor quizás se deba a que Alberti es un escritor moderno, que no puede gozar del prestigio de los clásicos y quizás también se deba a que a veces Sagredo le sustrae fragmentos literarios enteros⁷.

Otros dos autores que cita y conoce positivamente, ya que usa informaciones que les son propias, son: Plinio, con su monumental *Naturalis Historiae*⁸, llena de noticias sobre las artes en la antigüedad, y Pomponio Gaurico, con su *De Sculptura*⁹, que Sagredo utiliza en el capítulo sobre las proporciones del cuerpo humano. No usa en cambio a otros autores como Luca Pacioli, Antonio Averlino (Filarete), Leonardo o Francesco Colonna. El caso de Francesco di Giorgio Martini se plantea a partir del motivo de la cornisa-rostro. Este motivo es original de Martini, que lo incorpora a sus manuscritos de arquitectura¹⁰. Sagredo presenta el tema de forma algo distinta, más simple, por lo que hay que pensar en una fuente indirecta.

Sagredo, como buen humanista, adorna su discurso con numerosas citas de clásicos: Platón, Aristóteles, Virgilio, Plutarco, etc., la mayoría de ellas de segunda mano procedentes de las poliantes de la época.

Al margen de las fuentes literarias hay que recordar la influencia enorme de los cuadernos de dibujos y las colecciones de grabados, que eran un material básico de trabajo y de aprendizaje en los talleres. Este tipo de material jugó un papel importante en la difusión del nuevo repertorio formal desde Italia hacia el resto de

«Cesare Cesariano» (1483-1543). Traductor y comentarista de Vitruvio», en «Academia», 46 (1978), y *La edición vitruviana de Cesare Cesariano*, en «Academia», 47 (1978).

⁵ No podemos mostrar aquí de forma detallada nuestras opiniones. El tema fue objeto de nuestra tesis de licenciatura inédita (*Edició crítica del llibre «Medidas del Romano»*, Universidad Autónoma de Barcelona, septiembre de 1978), que estamos revisando y ampliando para una futura publicación. Santiago Sebastián, en el prólogo a su edición facsimil de Sagredo (Calí, Colombia, 1967) ya advirtió la relación de dependencia de Sagredo con la edición de Fra Giocondo.

⁶ *De Re Aedificatoria*, edición princeps, Florencia, 1485 y París, 1512, a cargo de Geoffroy Tory.

⁷ Es el caso del último consejo del libro y del rosario de ejemplos históricos que le dan apoyo, que proceden de Alberti, Libro II, capítulo III (pp. 106-108 en la edición crítica de Paolo Portoghesi, Milán, 1966).

⁸ Edición princeps en 1469, con numerosas ediciones posteriores.

⁹ Editado en Florencia en 1504. Existe una moderna edición crítica de A. Chastel y R. Klein, Ginebra, 1969.

¹⁰ Véase Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, Ed. de Corrado Maltese, Milán, 1967, 2 vols., p. 90, fig. 37 y p. 390, fig. 227. La propuesta de Martini comprende todo el entablamento y tiene en la cornisa una moldura más porque considera también la parte superior del cráneo. Véase también sobre esta cuestión el artículo de Nigel LLEWELLYN, *Two Notes on Diego da Sagredo*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1977, pp. 292-300.

Europa¹¹. Sagredo accede a esta «literatura de taller» mediante su estrecha relación con el grupo de artistas de Burgos que menciona en el libro: Felipe de Borgoña, Cristóbal de Andino y León Picardo. Es probable que muchas novedades del texto sagrediano tengan su origen en este contacto con los artistas.

El tratamiento que nuestro autor da a sus fuentes es muy simple: siempre elige la norma y el procedimiento más claros y comprensibles de entre los que tiene a su alcance. En igualdad de condiciones de claridad elige la fuente más antigua, por eso cuando Vitruvio es claro lo prefiere por encima de Alberti o de Plinio.

Antes de comentar el tratamiento sagrediano de los principales temas hay que advertir que nuestro autor parte de una concepción de base muy original. Nos referimos a la idea de que la arquitectura «romana» consiste en una variable organización de molduras, es decir, que las molduras son las unidades más pequeñas con las cuales se constituyen todas las piezas arquitectónicas. En palabras de Picardo-Sagredo: «No solamente las moduras deste capitel, pero todas qualesquier otras formaciones, assí de vasos como de balaustres, candeleros y otras partes de ornamentos, no son otra cosa sino molduras de la cornixa, porque según yo he notado los debuxos passados son gulas, nacelas, echinos y todos los otros géneros de molduras». Ya Alberti, en un breve excursus cuando habla de las bases, trata como unidad aparte a las molduras¹². Sagredo en cambio sitúa este tema en lugar destacado, como piedra de toque de todo conocimiento en arquitectura. Describe por separado cada moldura, le da un nombre específico con la etimología correspondiente y nos muestra su diseño. En definitiva, resuelve uno de los problemas más difíciles de la interpretación de Vitruvio: la pluralidad de nombre para las mismas cosas y la falta de referencia visual que nos impide saber de qué se trata.

Nuestro autor comienza su amplia introducción con dos cuestiones doctrinales de gran actualidad: la loa del trabajo y la polémica de los sepulcros en las iglesias. El primero se plantea con evidente sentido polémico contra el prejuicio aristocrático del trabajo y parece muy adecuado en un libro dirigido a artistas-artesanos. Sagredo se limita a repetir un ejercicio retórico de loa con citas de clásicos sacado de la poliantea de Raphael Volaterranus, *Commentariorum urbanorum libri XXXVIII*, Roma 1506, en concreto del libro XXXI, en que aparece un artículo titulado *De laudibus laboris*. El segundo tema tiene su origen en las críticas de Erasmo a las iglesias llenas de sepulcros fastuosos y de otros objetos que dificultan el recogimiento y son signo de vanidad. Esta posición erasmista choca con las costumbres de la nobleza hispánica, que tiene en el sepulcro monumental uno de sus

¹¹ Santiago Sebastián ha demostrado que el programa iconográfico de La Calahorra procede de uno de estos cuadernos de diseños, el «Codex Escorialensis» traído de Italia por el primer marqués de Cenete. Véase S. SEBASTIÁN, *Los grutescos del palacio de La Calahorra*, en «Goya», 1969-1970, p. 144, y Hanno-Walter KRUFT, *Concerning the date of the Codex Escorialensis*, en «The Burlington Magazine», CXII (1970), p. 44, y del mismo, *Un Cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: La Calahorra*, en «Antichità viva», VIII (1969) y XI (1972). Y también para el contexto italiano del Codex, el artículo de John SHEARMAN, *Raphael, Rome and the Codex Escorialensis*, en «Master Drawings», 15/2 (1977), pp. 107-146.

¹² De Re Aedificatoria, VII, 7, ed. Portoghesi, p. 575.

gastos representativos más arraigados. No debe sorprendernos, por tanto, que diversos autores —incluso desde el mismo erasmismo castellano— salgan en defensa de este hábito social¹³. Sagredo no aborda la polémica en sus aspectos doctrinales sino a partir de un amplio repertorio de citas históricas que relativizan el problema y facilitan su curiosa solución pragmática en defensa de la profesión escultórica. No omite, sin embargo, citar los dos grandes argumentos en favor de los sepulcros: el embellecimiento de las iglesias y su valor como *memento mori*.

En la introducción encontramos otros temas interesantes: la primera defensa (en lengua castellana) de la liberalidad de las artes plásticas y la primera definición del término arquitecto y de la función de la arquitectura¹⁴. La liberalidad de las artes es una polémica muy viva dentro del marco del humanismo. Su origen hay que buscarlo en la crisis de adaptación de las antiguas artes liberales del *trivium* y el *quadrivium* a la nueva situación cultural. Esta adaptación consiste en que las artes liberales dejan de ser consideradas disciplinas universales y se convierten en materias específicas. Esta mutación manifiesta la insuficiencia de sólo siete artes e impone la necesidad de una ampliación que comprenda todas las ramas del saber. Un episodio de este proceso general es la lucha de las artes plásticas para salir del marco artesanal-mecánico y disfrutar de la condición de intelectual-liberal. Para ello se argumenta en una triple dirección: 1) mostrar que el diseño —común a todas las artes— es una actividad afin a la perspectiva u óptica, es decir, materia que ya desde el siglo XIV tiende a considerarse parte de la geometría y, por tanto, dentro del *quadrivium*; 2) mostrar, en base a ejemplos históricos, que el arte es actividad practicada por gente de alta posición social, y 3) mostrar que del disfrute del arte se obtiene un gran bien moral. Sagredo argumenta dentro del segundo camino a partir de la anécdota de Eupompo tomada de Plinio¹⁵.

¹³ Esta condena de los sepulcros monumentales no es esencial en la doctrina erasmiana, pero no deja de manifestarse en diversas ocasiones en el *Convivium religiosum*, en la *Preparatio ad mortem* y en el *Modus Orandi*. Cfr. Marcel BATAILLON, *Erasmus y España*, México, 1966, pp. 304, 569 y 576. Una posición de defensa del sepulcro monumental la encontramos en este texto del Dr. Martín Azpilcueta Navarro, autor posterior a Sagredo pero significativo del espíritu de la época:

«...No es tampoco mi intención reprovar, como algunos repruevan la voluntad i desseo de hazerse enterrar en lugar señalado de la Iglesia o aún en la principal capilla con tanto que no lo haga por vanagloria, ni por creer que las oraciones de la Iglesia más presto lo alcançaran por estar más cerca de donde se hazen, y con tanto que la calidad de su persona y los bienes que a la Iglesia dexa, merezca aquel lugar, por costumbre o por ordenanças del Obispo o otro privilegio (...) para que viendo más su sepultura más ruegen por él y para que los que dizen Missa acodándose más vezes del más le ayuden, o porque a su dignidad se devia ello, o para provocar a otros a tener memoria de la muerte aún para honrar a los que quedan de su linaje, afin de obligarlos a ser virtuosos y hombres de recabdo, y merecer por su virtud ser parientes de quien tan honrado lugar ocupa». (*Comento o repetición del capítulo, Cuando... De consecratione distinctio prima*, Çaragoça, 1560, p. 274. La primera edición es de Coimbra en 1545).

¹⁴ Sobre esta última cuestión véase el artículo de Fernando MARIAS, *El problema del arquitecto en la España del siglo XVI*, en «Academia», 48, 1979, pp. 175-216.

¹⁵ *Naturalis Historiae*, XXXV, 75-77. Sobre las artes liberales en el Renacimiento véase Ricard MCKEON, *The Transformation of the Liberal Arts in the Renaissance*, en el volumen *Developments in the Early Renaissance*, State University, New York Press, Albany, 1972. R. E. WOLF, *La querelle des sept arts liberaux dans la Renaissance, la contre-Renaissance et le Baroque*, en «Renaissance, Maniérisme,

El tema de las proporciones del cuerpo humano es común a todos los tratados de arte¹⁶. Sagredo tiene en este campo una opinión ecléctica. Bajo el nombre de Felipe de Borgoña nos ofrece una variante mejorada del canon bizantino de nueve rostros teorizado por Gaurico en 1504, pero ya conocido por Cennini y por Ghiberti. Este canon es conocido en el Renacimiento con el nombre del polígrafo latino Marco Varrón. La crítica moderna (Panofsky, Schlosser) lo conoce como «pseudo-varroniano» ya que en Varrón no se encuentra tal canon. El malentendido procede seguramente de la incorrecta traducción francesa del libro de Sagredo que prospera al ser recogido por el famoso libro de Gulielmus Philandro, *In Vitruvium Annotationes*, 1543. Sagredo dice: «...De la qual opinión (9 rostros y un tercio) es maestre Phelipe de Borgoña singularissimo artífice en el arte de escultura y estatuaría, varón assi mesmo de mucha experiencia y muy general en todas las artes mecánicas y liberales...». En cambio la traducción queda: «...De laquelle opinion est maistre Philipe de Bourgogne singulier ouvrier dymages. Varron aussi homme de grand experience en tous les ars mécaniques et liberaulx...». Así el canon bizantino queda bajo la paternidad de Varrón. Este simple error puede hacer fortuna porque el autor latino discute en una ocasión la noción vitruviana de que el ombligo es el centro del cuerpo¹⁷, y también porque otros autores, como Aulo Gellio, Mario Equicola, Paolo Pino, Pedro Mexía, le atribuyen la afirmación que la altura máxima del hombre es de siete pies¹⁸. Recordemos además que Vitruvio en la introducción a su séptimo libro da la noticia de que Varrón es autor de un tratado de las nueve ciencias, una de las cuales sería la arquitectura. En definitiva no existe una teoría de las proporciones obra de Varrón, pero para los hombres del Renacimiento era verosímil considerarlo como autoridad en la materia.

La adscripción de Sagredo a la tradición proporcional bizantina no le impide completar su tratado en este punto con algunas normas vitruvianas que contradicen a las bizantinas y que no se cumplen en la figura que él mismo nos ofrece para ilustrar el tema. Nuestro autor o no ve la contradicción o, si la ve, no resiste el impulso de mostrar su conocimiento del maestro latino.

En 1526 todavía no existía una teoría de los órdenes arquitectónicos. Vitruvio sólo trata las proporciones de la columna dórica y jónica; Alberti difiere de Vitru-

Arque. Actes de XI stage international de Tours», París, 1972. También el volumen *Arts liberaux et philosophie au Moyen Age. Actes du quatrième Congrès international de philosophie medievale*, Montreal-París, 1969. Graziella Federici VESCOVINI, *Studi sulla prospettiva medievale*, Turín, 1965. Carroll W. WESTFALL, *Painting and the Liberal Arts: Alberti's view*, en «Journal of the History of Ideas», XXX, 1969, p. 487, y de la misma, *Society. Beauty. Beauty and the Humanist Architect in Alberti's De Re Aedificatoria*, en «Studies in the Renaissance», XVI, 1969, p. 61.

¹⁶ Véase el clásico artículo de PANOFSKY, *La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos*, en su libro *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, 1970. Y el estado de la cuestión en Christiane LORGUES, *Les proportions du corps humain d'après les traités du Moyen Age et de la Renaissance*, en «L'information d'Histoire de l'Art», 1968, p. 128. Y Robert KLEIN, *Le canon pseudo-varronien des proportions*, en «Acta Historia Artium», Budapest, 1967, pp. 177-185.

¹⁷ en *De Lingua Latina*, VIII, 17. Cfr Ch. LORGUES, *op. cit.*

¹⁸ Véase Aulo GELLIO, *Hecte Atticae*, III, 10. Paola BAROCCHI, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, vol. II, Milán 1973, pp. 1.616 y 1.757. Pedro MEXÍA, *Silva de Varia lección*, 2.^a parte, cap. XIX.

vio y además se contradice a sí mismo¹⁹. Sagredo ante esta confusa situación aplica el criterio de preferir la mayor claridad y la mayor antigüedad. Así sigue a Plinio²⁰ en el número de órdenes: dórico, jónico, toscano, corintio, más el orden de las columnas cuadradas que Plinio llama áticas. También le sigue en las medidas del dórico (6 diámetros) y del toscano (7 diámetros), mientras que prefiere a Alberti en el orden jónico (8 diámetros) y en el corintio (9 diámetros). El paso capital en la fijación de los órdenes lo da Serlio: 1) al sustituir el pseudo-orden ático por el compuesto; 2) al establecer la definitiva escala progresiva de los órdenes: el toscano menor que el dórico, y 3) al elaborar la teoría de su uso y significación²¹.

El capítulo que trata de las columnas monstruosas, candeleros y balaustres es el que más ha llamado la atención de los comentaristas de Sagredo, que lo señalan como aquél que mejor define el gusto plateresco de su autor y el que marca todo el libro con un fuerte tono «castizo». Sin dejar de reconocer los elementos originales del capítulo, pensamos que conviene matizar estas afirmaciones y situar la cuestión en sus justos términos. La definición de balaustra es el tema central, puesto que el balaustra es la base del candelero y de la columna monstruosa. Sagredo no inventa el balaustra sino que lo toma —seguramente— de fra Giocondo²²; además su uso es frecuente desde finales del siglo XV. El motivo y las medidas del candelero proceden de Alberti²³. En cambio el tema de la columna monstruosa es original. Este tipo de columnas aparece en los retablos platerescos anteriores y posteriores a Sagredo, que no hace otra cosa que recoger el tema de la práctica de los talleres. Este hecho no permite afirmar que nuestro autor sea un defensor de una supuesta estética plateresca. El mismo nos advierte de que éstos son temas ornamentales, menores, que no juegan un papel esencial. En cambio son frecuentes las exhortaciones a seguir las normas clásicas sin excepciones. Conviene no confundir los puntos de referencia formal-visual de su época —que lógicamente afloran en su obra— con su ideal estético y los caminos para obtenerlo, en el que son decisivas las fuentes literarias que conoce. Justamente lo que él intenta es ofrecer una nueva imagen de la arquitectura romana, acordar la práctica del oficio con la tradición escrita, demostrar que existe un método preciso, científico, para realizar este ideal de belleza.

A la hora de la verdad, en los capítulos técnicos, de medidas, es cuando mejor se comprueba la relación de dependencia de Sagredo con sus fuentes. Por ejemplo,

¹⁹ Compárense los pasajes del *De Re Aedificatoria*, VII, 6 y IX, 7.

²⁰ *Naturalis Historiae*, XXXVI, 178.

²¹ Para el papel de Serlio en este último aspecto véase Erik FORSSMAN, *Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento*, Bari, 1973 (trad.).

²² La fuente de Sagredo en el tema del balustre es difícil de precisar. Por un lado es evidente que sigue a Fra Giocondo en su interpretación de la columna *barycephala* (op. cit., fols. 26 y 28), pero por otro no se pueden descartar otras fuentes como Luca Pacioli, la edición de Cesariano o el tratado de Francesco di Giorgio Martini, como han señalado J. B. BURY, *The stylistic term plateresque*, en «J.W.C.I.», 1976, pp. 199-230, especialmente las notas 35, 55 y 56, y Nigel LLEWELLYN, op. cit., pp. 294-300. Sobre el origen del balaustra en general puede consultarse, R. WITTKOWER, *Il balaustra rinascimentale e il Palladio*, en «Bolletino del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 1968, p. 332, y L. H. HEYDENREICH, *Baluster und Balustrade. Eine «invenzione» der toskanischen Frührenaissancearchitektur*, en «Festschrift Wolfgang Braunfels», Tübingen, 1977, pp. 123-132.

²³ ALBERTI, op. cit., VII, 13 (ed. Portoghesi, p. 630).

la formación de las bases y capiteles no es más que una reordenación y síntesis personal de las medidas de Alberti y Vitruvio; sobre todo del primero dada su mayor claridad. Hay algunas aportaciones originales pero son mínimas²⁴.

Más meritoria, en cambio, es la parte que trata de las medidas del arquitrabe, del friso y de la cornisa. Aquí existe una notable mejora si tenemos en cuenta la dispersión y oscuridad de las fuentes. Poco le falta para la solución definitiva: el tratamiento por separado de cada orden desde la base hasta la cornisa, como hace Serlio en su cuarto libro. Solución original y muy valiosa es el sistema de distribución de los triglifos y de las metopas en el friso dórico. También son personales las medidas de la columna adosada a una pared. El motivo de los embasamentos tampoco tiene precedentes en la literatura arquitectónica. Los últimos consejos de construcción a pesar de su aspecto práctico-experimental proceden todos ellos de las fuentes literarias.

Vitruvio es para los teóricos del Renacimiento una vía de confirmación y autorización del lenguaje arquitectónico. Es un instrumento importante en el proceso de construcción de un método de proyectar de valor universal, instrumento necesario para constituir a la arquitectura como una nueva forma de conocimiento, disciplina intelectual de alcance universal. Este valor general de Vitruvio toma, de acuerdo con las coyunturas estilístico-expresivas, matices muy diferentes y aun contrapuestos. Es muy distinta, por ejemplo, la actitud crítica de Alberti de la actitud arqueológica de Filandro, un siglo posterior.

Sagredo mantiene con Vitruvio una relación muy ambigua. Por una parte participa de la crítica albertiana del maestro. No se limita a traducir a éste sino que intenta mejorarlo, corregirlo, completarlo; nunca lo sigue ciegamente. Pero por otra parte este distanciamiento de la ortodoxia vitruviana no le impide participar del proceso de sacralización del maestro latino propio del siglo XVI. Esta actitud acrítica se debe a que Sagredo no contrasta las normas teóricas con la práctica constructiva, no estudia las ruinas romanas como hace Alberti. Así la norma se absolutiza, escapa a todo control experimental, pierde su valor de instrumento para un fin y se convierte en el fin mismo: ideal estético. La relación norma-resultado se convierte en una relación mecánica: el cumplimiento de la norma es condición necesaria y suficiente para toda buena arquitectura. Esta actitud simplificadora se agrava en el caso de Sagredo gracias a dos fuertes limitaciones personales: 1) Sagredo se sitúa fuera de la problemática real de la creación artística, en su caso la problemática tipológica-espacial; 2) esto le dificulta comprender que la nueva arquitectura —que no es sólo morfología— necesita de una teoría proporcional que, por analogía con la teoría musical, permita introducir a la arquitectura en las concepciones neoplatónicas de la armonía universal. Sagredo, para justificar su repertorio formal en función del ideal de identidad arquitectura-naturaleza, tiene que limitarse a tópicas afirmaciones microcósmicas²⁵ y a vulgares analogías antropomórficas, vegetales y objetuales.

²⁴ Como el método de diseño del tablero del capitel corintio y el método de traza de las volutas del capitel jónico.

²⁵ Véase, sobre esta cuestión, Francisco RICO, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, 1970, p. 190.

Las *Medidas* muestran muy claramente cuál es el techo teórico en el que se inscribe buena parte de la arquitectura plateresca, que evoluciona desde la fascinación por el detalle ornamental como valor en sí mismo, hasta la plena depuración formal y la búsqueda de la armonía proporcional entre las partes y el todo del edificio²⁶. Una etapa de este proceso consiste en la definición clara de la forma antigua y de sus métodos de diseño. Es dentro de esta fase donde hay que situar a Sagredo: en el intento de desplazar el gusto desde el ornamento hasta la forma. Por eso nuestro autor se centra en el campo morfológico-normativo y sólo admite al ornamento cuando éste no es de-formador.

²⁶ Véase el fundamental artículo de Earl ROSENTHAL, *The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain*, en «Gazette des Beaux Arts», 1958, p. 329.